



Carlo Quartucci, mago bambino. *Il lavoro teatrale* (1969) e l'incontro con Valeriano Gialli

Donatella Orecchia

È come se fosse un mago bambino, che le cose che incontra le scopre con meraviglia e, contemporaneamente, è invece un ingegnere controllore di quelle cose perfetto¹.

Il 31 dicembre 2019 Carlo Quartucci ci ha lasciati. Con lui scompare uno degli ultimi grandi protagonisti di quella stagione del teatro di ricerca italiano che prese l'avvio a cavallo fra gli anni Cinquanta e i Sessanta del secolo scorso e che lo vide iniziare accanto a Claudio Remondi, Leo de Beradinis e Rino Sudano. Fu regista di teatro, radio, televisione e cinema, ma soprattutto ricercatore instancabile: «in fondo – amava ripetere – non mi interessa definire cosa sia teatro. Mi interessa incontrare sguardi artistici che stravedono». Per sessant'anni, dal 1959 al 2019, Carlo Quartucci ha viaggiato nel teatro senza mai definirlo, ma interrogandone il senso e sperimentandone le forme, con una vitalità ludica e visionaria rare, con un'energia travolgente e instancabile. Ha attraversato intere stagioni del teatro italiano, di ricerca e non, dalle origini di ciò che buona parte della critica di allora definì “Nuovo Teatro”, a cui contribuì a dare una prima spinta, al Convegno di Ivrea, all'affermazione di nuove diverse correnti spesso lontane dalla sua sensibilità artistica, soprattutto quando, a partire dalla fine degli anni Sessanta, aveva maturato ormai una profonda estraneità rispetto alle condizioni della ricerca teatrale italiana. Proprio in quel periodo, Quartucci avvia un'intensa collaborazione con il mondo dell'arte, con Jannis Kounellis e con Giulio Paolini, innanzitutto. Poi, contemporaneamente alla sua attività in radio, a partire dal 1971 e per i dieci anni successivi, esce dal teatro istituzionale e inizia la sua avventura con Camion nelle periferie urbane e nelle zone di campagna di tutta Italia. Nel 1973 incontra Carla

1. Questo, come i successivi stralci, derivano tutti dalla medesima intervista a Valeriano Gialli, raccolta come altre simili in occasione di un lavoro sui primi venti anni di attività di Carlo Quartucci, all'interno del Progetto Ormete: “Carlo Quartucci. Vent'anni di memoria”. Rinvio alla pagina descrittiva del progetto nel sito che raccoglie l'intera collezione digitale di Ormete, e non solo: <http://patrimoniorale.ormete.net/progetto/carlo-quartucci/>. Rinvio inoltre alla pagina descrittiva dell'intervista a Valeriano Gialli: Intervista a Gialli Valeriano, di *Donatella Orecchia*, Roma, il 15.10.2019, Progetto “Carlo Quartucci. Vent'anni di memoria”, Collezione Ormete (ORMT-10e): <http://patrimoniorale.ormete.net/interview/intervista-a-gialli-valeriano/>.

Tatò, da allora sua compagna d'arte, di viaggio e di vita. Camion, il Progetto Genazzano e poi La Zattera di Babele sono i nomi dei loro progetti, che coinvolgono molti artisti in un'idea e in una pratica di "drammaturgia delle arti" dal respiro internazionale. Sono loro compagni di viaggio, oltre a Kounellis e Paolini, Roberto Lerici, Germano Celant, Rudi Fuchs, Daniel Buren, Henning Christiansen, Bob Ashley, Andres Neuman, Ritzart ten Cate, Lawrence Wiener, Giovanna Marini, Luigi Cinque e tanti altri. Sessant'anni sono un lungo periodo, una carriera che sarebbe impossibile sintetizzare in poche pagine. Ho scelto per questo motivo di soffermarmi su un episodio singolo, *Il lavoro teatrale* del 1969, al quale Carlo Quartucci era particolarmente affezionato. Ne avevamo parlato a lungo negli ultimi mesi e ricordo il suo entusiasmo quando vide per la prima volta la ripresa dello spettacolo, realizzata la sera della prima e conservata nell'Archivio della Biennale di Venezia². Per Quartucci *Il lavoro teatrale* era tante cose insieme: la seconda collaborazione con Jannis Kounellis, il ritorno alla Biennale dopo *Zip*, l'anticipo di qualcosa che accadrà compiutamente solo con Camion, la sua prima vera comparsa come regista-servo di scena; ma, soprattutto, un gesto di grande libertà di ricerca. Ed è in particolare per quest'ultimo motivo che ho scelto di soffermarmi su questo episodio e di dividerne la sua memoria anche attraverso il racconto di chi ne fu un diretto protagonista.

Innanzitutto *I testimoni*

Il riferimento ai *Testimoni* è necessario. Opera realizzata in collaborazione stretta con Jannis Kounellis nel 1968, prodotta dal Teatro Stabile di Torino, *I testimoni* fu insieme apogeo del rapporto virtuoso fra il più sostenuto giovane regista del teatro di ricerca italiano del tempo, la critica militante contemporanea e le istituzioni, e inizio della rottura di quel matrimonio. Al di là dell'importanza di questo episodio per l'incontro fra Quartucci e Kounellis e l'avvio di una collaborazione che proseguirà lungo tutta la vita di entrambi, *I testimoni* è un fondamentale momento di cesura nel percorso di Quartucci perché segna la verifica dell'impossibile suo rapporto con l'istituzione e la divaricazione dei percorsi della ricerca. Nell'anno successivo si dedicherà quasi interamente alla radio per poi fare ritorno al teatro, come un colpo di coda, con *Il lavoro teatrale*³.

Il lavoro teatrale, ovvero La separazione e altre scene, realizzato con la Compagnia Il laboratorio di Carlo Quartucci, la sua regia, materiali scenici di Jannis Kou-

2. Colgo l'occasione per ringraziare l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Fondazione della Biennale di Venezia e tutto il suo personale per avermi favorita in ogni modo nella ricerca e per avermi dato copia della video ripresa dello spettacolo per Carlo Quartucci: è stato per lui un dono prezioso.

3. Rinvio per un'analisi di questi anni e di questi spettacoli al mio *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, di prossima uscita presso Mimesis editore. Nelle pagine di questo volume argomento in modo più dettagliato alcuni passaggi e alcuni ragionamenti che qui sono solo accennati.

nellis, testo di Roberto Lerici, materiali per flautista di Sergio Liberovici e nastri magnetici di Carlo Quartucci, debutta il 1° ottobre 1969 alla Sala Grassi della Biennale di Venezia⁴. Alla prima l'opera viene interrotta per intervento del regista dopo neppure un'ora. Nel frattempo, gli spettatori avevano, nell'ordine: camminato in lungo e in largo per la platea, abbaiato, lanciato fagioli sia sugli attori sia uno contro l'altro, invaso il palcoscenico con azioni varie, fra cui un giro in bicicletta; molti se ne erano andati, altri avevano iniziato a discutere, finché, in seguito a un fragoroso rumore proveniente dal tetto, la bagarre era aumentata e Quartucci era intervenuto impedendo al secondo atto di riprendere dopo l'intervallo. A questo, era seguito un lungo e accalorato dibattito in teatro. *Il lavoro teatrale* tornerà sul palco il giorno dopo, come previsto, e poi mai più. Sebbene in gran parte rimosso dalla memoria collettiva del teatro⁵, quest'opera è centrale non solo per il percorso artistico di Carlo Quartucci, ma per la storia del teatro italiano di quegli anni complessivamente. Oltre a rappresentare un momento di sintesi di molte delle istanze portate avanti nei primi dieci anni di ricerca di Quartucci, *Il lavoro teatrale* mise un'istituzione importante come la Biennale Teatro e i maggiori critici italiani del tempo lì presenti di fronte a un'opera non classificabile, in cui ruoli, spazi, convenzioni vennero sistematicamente messi in discussione. Un'opera *compiuta e aperta* nello stesso tempo; che a molti sembrò mancata, fors'anche perché interrotta, e che resta a segnare un momento di svolta della ricerca teatrale italiana.

Un racconto dall'interno. Valeriano Gialli

Nelle pagine che seguono mi concentrerò su un aspetto particolare di questa storia, prendendo in considerazione una fonte preziosa: un lungo colloquio, a distanza di cinquant'anni dalla prima veneziana, con Valeriano Gialli, uno degli attori presenti in *Lavoro teatrale*. I racconti dei protagonisti rivelano sorprese. Quel che nel dialogo affiora non sempre corrisponde a ciò che è stato. Non si ricorda tutto, non si condivide tutto, non si rispetta spesso l'ordine cronologico degli eventi. Ciò che, consapevolmente o meno, guida la memoria è la tensione fra il passato e il presente, è l'urgenza di guardare a ieri per conservarne un senso per l'oggi, è, talvolta, la necessità di ritrovare un senso alle esperienze vissute.

Valeriano Gialli conosce Carlo Quartucci quando è un ragazzo e non ha ancora finito le scuole. È a Genova, la città in cui vive e nella quale Quartucci con Leo de

4. *Il lavoro teatrale, ovvero La separazione e altre scene*, di Roberto Lerici. Compagnia Il laboratorio di Carlo Quartucci; materiali per flautista di Sergio Liberovici; nastri magnetici di Carlo Quartucci; materiali scenici di Jannis Kounellis; con Valeriano Gialli, Tullia Piredda, Laura Panti, Roberto Vezzosi, Claudio Remondi, Rosette Salata, Bruno Alessandro, i tecnici della Biennale di Venezia, Roberto Lerici e Carlo Quartucci, Silvio De Stefanis ed Efi Kounellis. Venezia, Teatro di Palazzo Grassi, 1° ottobre 1969.

5. Rinvio tuttavia almeno a E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, Cooperativa Editoriale Studio forma, Torino 1976; i brevi cenni in M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, Milano 1987.

Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini sono stati chiamati da Luigi Squarzina e da Ivo Chiesa per realizzare un Teatro Studio; progetto questo che in verità mai decollerà veramente, ma di cui l'*Aspettando Godot* del 1964 al Teatro Duse⁶ è certamente il frutto più interessante. Valeriano Gialli è presente a una delle repliche e ne rimane profondamente colpito. Di qui, la sua decisione di fare l'attore e anche la scelta di presentarsi alla Scuola in cui Quartucci insegnerà per qualche tempo. Da allora e per molti anni resterà in stretto contatto con il suo primo e mai rinnegato maestro: sarà nella *Fantesca*⁷ nel 1966, parteciperà alle numerose letture all'Unione culturale di Torino, sarà quindi in *Il lavoro teatrale* nel 1969 e farà poi una lunga esperienza in radio fino a partecipare all'avventura di Camion negli anni Settanta.

Avevo incontrato Valeriano Gialli già anni fa, insieme ad Armando Petrini, per un lavoro sull'*Aspettando Godot* genovese. In quell'occasione ci aveva parlato della sua esperienza di ragazzo quattordicenne di fronte a qualcosa che gli aveva cambiato la vita. Un racconto intenso, lungo, ricco di dettagli descrittivi, ma soprattutto di atmosfere evocative di un clima, con un uso sapiente delle metafore e delle analogie e con una forte attenzione alla dimensione soggettiva della sua esperienza di spettatore.

Nel caso di *Il lavoro teatrale*, al principio del nostro colloquio, Valeriano Gialli sottolinea la sua postura e la prospettiva da cui muove il suo sguardo. Denuncia subito la distanza fra questo suo racconto e quello di qualche anno prima; fra l'essere nel ruolo di spettatore e l'essere coinvolto come attore; fra il racconto esterno e quello interno: «volevo dirti che io lo spettacolo non l'ho visto»⁸; non l'ho visto, perché «essendoci dentro quindi, le mie impressioni sono molto diverse» (00:05:14-00:05:16). Ed ecco, infatti, che in questo caso la narrazione interna affronta non solo il tempo breve dello spettacolo, ma anche quello più lungo dei processi creativi (delle prove a cui partecipa e di quelle a cui assiste) e poi il tempo più lungo della relazione continuativa fra lui e Quartucci, che attraversa tutta la sua vita, e, infine, quello della memoria, segnato anche dalla volontà di indicare una possibile linea interpretativa di quell'evento, eccezionale non solo per il suo percorso artistico ma per il teatro tutto.

6. Di questa sua esperienza Gialli parla in una lunga intervista realizzata da Armando Petrini e da me in un lavoro sull'edizione del 1964 di *Aspettando Godot*; cfr. Dossier a cura di A. Petrini e D. Orecchia, *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot", Teatrostudio, Genova 1964*, in «L'Asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 6, gennaio 2002.

7. *La Fantesca*, da Giovanni Battista Della Porta, adattamento di Vico Faggi. Compagnia Teatro Studio del Teatro Stabile di Genova; regia, scene e costumi di Carlo Quartucci e Giancarlo Bignardi; con Anna D'Offizi, Leo de Berardinis, Maria Grazia Grassini, Maggiorino Porta, Rino Sudano, Giorgio De Virgiliis, Ennio Gaggiotti, Piero Domenicaccio, Sabina De Guida, Cosimo Cinieri, Luigi Castejon, Gianni Fortebraccio, Sandro Del Buono. Genova, Teatro Duse, 5 maggio 1966.

8. Intervista a Gialli Valeriano, di *Donatella Orecchia*, Roma, il 15/10/2019, Progetto "Carlo Quartucci. Vent'anni di memoria", Collezione Ormete (ORMT-10e), 00:05:11-00:05:14. D'ora in avanti inserirò il minutaggio nel corpo del testo senza più rimandi in nota.

Una rivoluzione atea per mettere in crisi ogni ruolo: gli attori, le prove

Comincerei così. *Il lavoro teatrale* era molto diverso per esempio da *Aspettando Godot*. Potrei dire che, se in una metafora *Aspettando Godot* era, rispetto all'ortodossia del teatro, una rivoluzione luterana, nel *Lavoro teatrale* Carlo attuava una rivoluzione atea – d'accordo? – che credo possibile anche per la sua strettissima collaborazione con Kounellis, in questo spettacolo (00:05:43-00:06:23).

Quasi come proemio al suo racconto, a pochi minuti dall'inizio del nostro colloquio, Valeriano esplicita il suo punto di vista in cui, con grande chiarezza, coniuga l'aspetto fortemente critico e destrutturante dell'opera con quello di apertura vitale e di profondo amore per il teatro. *Il lavoro teatrale*, mi dice, fu

come un inno poetico artistico [...] era straordinaria come un'opera artistica eccezionalmente alta [...] ma era costruito per mettere in crisi ogni ruolo teatrale, ma anche ogni linguaggio teatrale e far riemergere in tutti gli attori e gli spettatori l'amore per il teatro attraverso una specie di presa di coscienza, meravigliosa (perché lo spettacolo era meraviglioso), e di espiatione (sempre meravigliosa) e di purificazione estatica delle proprie colpe teatrali. Questo era per me lo spettacolo. Quelle (per attori e spettatori) colpe di non avere capito che il teatro era cosa viva e di avere invece continuato a vederlo e a farlo come se fosse morto (00:14:00-00:15:10).

A partire da questa considerazione iniziale, il resto del racconto si svolge a verificare in che modo ruoli, abitudini, pensieri vennero messi in crisi nelle varie fasi della costruzione e della realizzazione dello spettacolo.

Alcuni aspetti riguardano il tempo delle prove, il processo di costruzione e, in particolare, il lavoro con gli attori. Non c'era un copione tradizionale. Roberto Lerici aveva scritto i dialoghi per cinque coppie, che derivavano da un lavoro di espansione del testo già registrato per la radio, *La separazione*. E se nei *Testimoni*⁹, che Valeriano Gialli ricorda da spettatore, c'era in qualche modo una specie di trama perché comunque alla base c'era il testo di Różewicz, in *Il lavoro teatrale* il canovaccio di Lerici era già di per sé un riferimento molto flessibile, che prevedeva anche una parte di azioni improvvisate, indicava, più che i dialoghi, dei "compiti" da svolgere e, inoltre, isolava le cinque coppie di attori, che agivano così autonomamente l'una dall'altra.

[...] una continuità con *I testimoni* la riconosco. Ma una continuità in realtà poi... come dire, un avanzamento talmente spinto che poi *Il lavoro teatrale* era completamente di-

9. *I testimoni ovvero: La nostra piccola stabilizzazione, Atto interrotto*, di Tadeusz Różewicz; montaggio di Carlo Quartucci; regia di Carlo Quartucci; materiali scenici di Jannis Kounellis; commento musicale ed effetti sonori a cura di Gianni Casalino e Piero Boeri; con Wilma Deusebio, Piero Domenicaccio, Alessandro Esposito, Franco Ferrarone, Dario Mazzoli, Laura Panti, Giuliano Petrelli, Claudio Remondi, Piero Sammataro, Maria Teresa Sonni, Rino Sudano, Roberto Vezzosi. Ivrea, Teatro Giacosa, 6 novembre 1968; Torino, Teatro Gobetti, 9 novembre 1968.

verso nella struttura dai *Testimoni*. I *testimoni* era uno spettacolo con Carlo e Kounellis, ma era sempre comunque, per quanto questo possa valere per uno spettacolo di Carlo, era sempre una messa in scena di un testo. Cioè il testo c'era, sebbene già parecchio frammentato, e c'era anche in qualche modo una specie di trama. Invece nel *Lavoro teatrale* assolutamente no. Il rapporto fra testo e spettacolo era completamente sconvolto. Non c'era una trama che si potesse seguire. Tutto era esploso in frammenti... minuti. Gli attori avevano rapporti e dialoghi tra loro solamente all'interno delle cinque coppie, ma non tra una coppia e l'altra. Tuttavia, tutte le coppie agivano in contemporanea, durante lo spettacolo. Quindi... pensa che cosa lo spettatore... poteva... che impressione poteva avere. Lo spettatore non aveva un filo conduttore da seguire, né facile né difficile. E non lo avevano avuto neanche gli attori durante le prove. E questo spesso li aveva mandati in crisi. Non avevamo più punti di riferimento, né nuovi né tradizionali (00:06:29-00:08:20).

Lo smarrimento per mancanza di punti di riferimento, che investe gli attori durante le prove, non dipende, tuttavia, tanto e solo dal copione di riferimento, ma soprattutto riguarda il lavoro sulla recitazione. E su questa Carlo Quartucci non dava alcuna indicazione precisa.

Lavoravano sui compiti diciamo che loro avevano come attori... ognuno lavorava sulla sua coppia, ogni coppia aveva dei materiali verbali, che erano quelli diciamo così forniti da Roberto Lerici e avevano poi delle azioni da fare. Ma Carlo agiva a suo modo, cioè non indicava niente, dava delle suggestioni parlando magari quattro ore di seguito e quindi poi gli attori agivano (00:11:45-00:12:28).

Valeriano Gialli oscilla, parlando degli attori, fra la prima e la seconda persona plurale, in parte riconoscendosi intorno a quel noi e in parte invece distaccandosi: da un lato, la sua giovane età lo fa sentire diverso rispetto al resto del gruppo (Tullia Piredda, sua coetanea, esclusa), costituito da attori maturi, parte dei quali già da tempo vicini a Carlo Quartucci (Claudio Remondi, Laura Panti, Roberto Vezzosi, in particolare); dall'altro, Valeriano non partecipa alle prove torinesi, ma vi assiste solo per un paio di giorni, e raggiunge invece la compagnia direttamente a Venezia.

Pensa che durante le prove noi come attori, soprattutto in quelle che io avevo visto a Torino in quei due giorni, gli attori oscillavano tra l'entusiasmo e lo scoramento, che per qualcuno è arrivato veramente a momenti drammatici. Lo spettacolo metteva in crisi tutto il lavoro teatrale degli attori precedente. Quelli che eravamo meno in crisi, eravamo io e Tullia Piredda, cioè questa coppia qua, che eravamo i più giovani ed eravamo appena usciti dalla scuola di recitazione dove avevamo avuto Carlo come maestro. Insomma, l'impressione mia, ma non era solo un'impressione, noi come attori non riuscivamo più a creare. Ad un certo punto nelle prove torinesi è venuta a mancare anche la volontà di andare avanti. Totalmente, una crisi spaventosa. Carlo ha recuperato la compagnia – io ero presente – sconvolgendola ancora di più, improvvisando lui una performance straordinariamente... dimostrativa contemporaneamente geniale e folle, invasata, nella quale è arrivato a leccare materialmente il pavimento dello spazio sceni-

co per qualche metro quadrato. Dopo questo, ha ricominciato a lavorare. [...] Non ha più parlato. Ha fatto. Era invasato. Ha fatto, ha cominciato ad agire, a muoversi nello spazio, dopo un quarto d'ora si è inginocchiato per terra e ha cominciato a leccare il pavimento del palcoscenico, che lì era lo spazio scenico. Una cosa assolutamente straordinaria, sconvolgente anche nella sua simbologia assolutamente non premeditata... (che però c'era): perché si è messo a leccare come... come un cane che lecca il suo padrone. Una cosa sconvolgente. Infatti, gli attori, sconvolti, hanno ricominciato a lavorare (00:08:25- 00:11:28).

È certamente questa una delle più belle immagini di Carlo Quartucci delle quali io sia venuta mai a conoscenza, capace di sintetizzare, come in un'allegoria, l'amore, la dedizione per il teatro, l'attaccamento viscerale e fisico alla scena concreta, ma anche l'energia vitale, la sfida continua del limite, il rischio in prima persona, il legame intenso con i suoi attori, l'elemento ludico di un gioco serissimo.

Carlo Quartucci, dirà in seguito Gialli, era in scena «un demiurgo totale», «totalizzante», «assoluto»; eppure in prova non diceva mai cosa un attore dovesse fare, non spiegava la sua idea di regia, non faceva discorsi intellettuali. «Carlo è un uomo totale alla Leonardo. Intellettuale ma insieme sanguigno concreto. Non fa mai discorsi esclusivamente intellettivi. Non ho mai visto che spiegasse la sua regia intellettualmente spiegandone il disegno, il senso». D'altro canto, parlava molto, durante le prove, parlava di tutto. Ore di lunghi monologhi, per poi lasciare liberi gli attori di agire. Di andare in crisi e poi di reagire.

E Jannis Kounellis?

La presenza di Kounellis è enorme e contemporaneamente silenziosissima. Quasi invisibile... visibile perché c'è, lo vedi arrivare, camminare. Parla solo con Carlo. Non ha mai parlato con nessuno degli attori. Sì, “ciao, buongiorno” [...]. Invece Lerici di più. Lerici durante le prove a volte interveniva, dicendo qualcosa. Kounellis mai. Pensa, silenzioso e poi fa, arrivano le robe, porta i materiali [...] dopo di che non dice nulla, come devono essere usati. Quindi una presenza fortissima, nel senso che... incisiva nello spettacolo in modo totale, ma totalmente silenziosa (II file: 00:21:19-00:22:44).

Lo spettacolo. La provocazione, la quarta parete.

Ad un certo punto della nostra conversazione Valeriano Gialli riprende le *Note di regia* che Quartucci scrisse e fece stampare nel programma di Sala dello spettacolo a Venezia¹⁰.

10. Le *Note* iniziano così: «Uno spazio di teatro che comprende palcoscenico e platea, o meglio possibilmente tutto il teatro. In questo spazio agiscono gli attori (se necessario tutte le persone che vogliono entrarci) che compiono esercizi, parlano, si insabbiano, ridono, mangiano, si vestono, si svestono, si truccano, si struccano, giocano e recitano (forse). Non si sa bene che cosa vogliano dire, comunque fanno teatro, parlano di teatro anzi “fanno teatro parlando di teatro”»: C. Quartucci, *Note di regia*, in Programma di sala de *Il lavoro teatrale*, Venezia, Teatro di Palazzo Grassi, 1-2 ottobre 1969, p. [4].

Quelle *Note di regia* sono perfette. Cioè in qualche modo descrivono sia lo spettacolo... beh, non è che descrivono lo spettacolo, descrivono le intenzioni che c'erano dietro lo spettacolo e in qualche modo descrivono anche lo spettacolo (00:12:49-00:13:29)

E poi specifica un punto molto interessante, che le recensioni non mettono così chiaramente in luce:

Lo spettacolo era molto provocatorio, però era costruito con sempre una quarta parete molto solida. Era fatto praticamente come se gli spettatori non ci fossero. Però era fatto per mettere in crisi totalmente gli spettatori e provocare in loro un'attività. Da parte degli attori non c'era mai un rivolgersi agli spettatori (00:16:54-00:17:35).

Per spiegare meglio il concetto, Valeriano Gialli descrive la disposizione della sala e un episodio che propone come emblematico di quella che sembrerebbe una contraddizione: la presenza della quarta parete e la forza straniante dello spettacolo, talmente radicale da portare di fatto alla rottura della quarta parete, non da parte degli attori ma degli spettatori. Andiamo con ordine. Innanzitutto la disposizione dello spazio scenico.

Carlo dice «Uno spazio di teatro che comprende palcoscenico e platea o meglio possibilmente tutto il teatro» [dalle *Note di regia*]. Lì. Fermiamoci a questa prima frase che è la prima frase delle *Note di regia*. Perfetto. Era così. Come l'ha realizzato questo? C'era il palcoscenico, però lui nella platea ha ricavato, facendo togliere delle sedie, dei quadrati, di 3 mt per 3 mt: cinque quadrati, cinque quadrati nella platea, ma attenzione, in mezzo alle sedie. In mezzo alla platea c'erano cinque spazi vuoti di 3 mt per 3 mt, che erano cinque spazi scenici. [...]. L'inizio dello spettacolo era così. Ognuna delle 5 coppie stava giù, ognuna nel suo spazio scenico giù dentro la platea [...]. Il pubblico entrava, si sedeva nei loro posti, e noi attori eravamo già lì dentro nel nostro spazio, avevamo già dei materiali scenici, facevamo già delle azioni, senza tenere in minimo conto gli spettatori [...]. Gli spettatori si sedevano anche vicinissimo a noi, al bordo dello spazio scenico [...]. Noi avevamo 5 o 6 spettatori i cui piedi poggiavano sul nostro spazio scenico [...]. Così è iniziato lo spettacolo. Ma in palcoscenico c'erano questi... 15 cani. Erano legati sul muro di fondo del palcoscenico e stavano fermi. Legati a degli anelli che Carlo e Kounellis avevano fatto murare nel muro. Equivalevano all'esposizione famosissima di Kounellis dei suoi cavalli (00:19:03-22:59).

Inizia l'azione: le cinque coppie cominciano ad agire nei cinque spazi in platea, sul palco Quartucci porta dei grandi sassi in proskenio mentre Laura Panti seduta lavora con la macchina da cucire¹¹. Egidio Pani il giorno dopo aveva commentato sulla «Gazzetta del Mezzogiorno»: «L'attenzione teatrale tradizionale è sconvolta,

11. Stranamente Valeriano Gialli non ricorda il quarto di bue appeso al centro della scena. Afferma più avanti nel corso del colloquio che non fu mai presente alle prove (confermato questo anche da Quartucci) ma non lo ricorda neppure alla prima, forse perché (come si evince dalla video-ripresa), per il tempo in cui il bue fu in scena, Valeriano Gialli era in platea, in uno dei cinque quadrati ricavati fra le sedie degli spettatori, con Tullia Piredda.

dispersa in vari punti focali [...]. L'inizio è straordinario, sale una fresca ironia, un'allegria come un vortice leggero, che spinge gli spettatori ad alzarsi e a seguire gli attori che iniziano, nei diversi luoghi, le loro azioni»¹². Poi accade qualcosa.

È successa una cosa importantissima. Che dà il senso dello spettacolo. Dopo un po' un cane ha fatto un bau, ha iniziato ad abbaiare. Qualche altro cane ha iniziato ad abbaiare... Il pubblico – eravamo nel '69, era un pubblico di intellettuali, critici, artisti, a Venezia – dopo un po' ha cominciato... ha cominciato a reagire. Qualcuno si è mosso e poi qualcuno cosa ha fatto? Ha abbaiato anche lui. E siccome qualcuno del pubblico ha iniziato ad abbaiare allora anche altri hanno abbaiato... sublime... [...] Intanto lo spettacolo andava avanti. Cosa vuol dire allora? Cos'è successo allora? [...] Qual è il significato dei cani? Cosa hanno provocato? [...] Quell'opera d'arte ha provocato questo: in scena ci sono dei cani... spesso viene detto che gli attori sono dei cani... però un momento, state abbaiando anche voi del pubblico, allora siete cani anche voi... Ecco questa è la mia riflessione [...]. Non c'era nessuna provocazione esplicita. C'era una quarta parete totale (00:27:30-00:30:26).

Non è così importante che il ricordo di Valeriano Gialli non sia precisissimo. In verità, alla prima, i cani non c'erano. Un disguido tecnico non ne aveva permesso l'arrivo in tempo. Eppure, l'unico cagnolino presente in scena si mise effettivamente ad abbaiare e, come testimonia la videoripresa, uno spettatore replicò abbaiando anch'egli. «Ci sono dei cani sul palcoscenico e ci sono dei cani in platea»: ed ecco che la denuncia di un teatro fatto da istrioni e da cortigiani (così come aveva dichiarato Quartucci in conferenza stampa) trova un linguaggio per dirsi. Eppure, questo episodio è per Valeriano Gialli sintomatico soprattutto di ciò che accadrà in modo eclatante di lì a poco: la drastica rottura della quarta parete da parte degli spettatori.

Nel palcoscenico c'erano tantissimi materiali scenici veri, poveri, concreti, di Kounellis. Davanti al palcoscenico, proprio sotto il palcoscenico, davanti ai piedi degli spettatori della prima fila che erano tutti critici, Kounellis aveva messo, diciamo, una ventina di sacchi aperti con dentro cereali veri (in uno c'era il grano, in un altro c'erano i ceci, in un altro i fagioli... tutta questa roba qua). Stavano sul pavimento della platea. A un certo punto c'era un'azione, già studiata, in cui un attore prendeva questi fagioli e li tirava alla sua partner dentro il palcoscenico [...]. Cos'è successo? [...]. Questo per me è l'inizio della vicenda. Qualcuno dalla prima fila degli spettatori ha preso una manciata di fagioli e l'ha tirata dentro, agli attori [...]. Un altro anche lui l'ha fatto. Poi, uno ha preso una manciata di fagioli e li ha tirati non a un attore in scena, ma a un altro spettatore lì davanti, che era un suo amico, un altro critico. A questo punto hanno iniziato a tirarsi i fagioli fra di loro; a questo punto uno spettatore è salito sul palcoscenico, ha attraversato il palcoscenico, è andato a prendere la bicicletta, è salito sulla bicicletta, e ha fatto un giretto sul palcoscenico. Ti so dire anche chi era. Era il critico del «Gazzettino» di Venezia¹³.

12. E. Pani, *Il pubblico "vince" gli attori e "inventa" il suo spettacolo*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 4 ottobre 1969.

13. Ne parla Cibotto nella sua recensione: G.A. Cibotto, *Baraonda fra gli attori e gli spettatori in "Lavoro teatrale" di Roberto Lerici*, in «Il Gazzettino», 4 ottobre 1969.

[...] Un gioco, un gioco in cui tutti si divertivano come dei pazzi. Era uno spettacolo teatrale straordinario. Carlo lo dice, ti leggo la parentesi che prima ho saltato «In questo spazio agiscono gli attori (se necessario tutte le persone che vogliono entrarci)» [dalle *Note di regia*]. Carlo lo dice, l'ha scritto ed è accaduto. Si vede che lo spettacolo era costruito talmente bene, talmente genialmente bene che è accaduto... gli spettatori sono entrati in scena a fare lo spettacolo anche loro, perché l'opera era aperta, apertissima, senza che nessuno avesse mai detto che si trattava di un'opera aperta (00:39:22- 00:45:26).

Era, sottolinea Valeriano Gialli, una specie di happening, con quarta parete ma aperta. Le sue parole richiamano quelle di gran parte della critica e le immagini della ripresa video. Mentre le coppie continuavano i loro dialoghi e portavano avanti i compiti a loro assegnati, mentre Quartucci proseguiva le sue azioni (spostare massi, portare latte piene d'acqua in proskenio), alcuni fotografi salirono sul palco. Nel video si sente che gli spettatori rumoreggiano sempre più. È un andirivieni continuo, un brulicare di vita e di lavoro. Il critico Cibotto intanto sale sul palco e fa un giro in bicicletta, molti altri saliti guardano divertiti cosa accade in platea. Intanto gli attori trasportano in proskenio bidoni di acqua ininterrottamente. Egidio Pani commenta:

l'allegria è contagiosa: il pubblico ridiventa, provocato, bambino, si scatena in un carnevale, inventa il "suo" spettacolo (e non volevasi questo: mettere a nudo la friabilità del pubblico, la sua debolezza, la sua innocenza anche?) [...]. È un happening e non doveva esserlo perché era previsto uno svolgimento delle azioni¹⁴.

Nell'idea di Quartucci, di Kounellis e di Lerici, e come già era avvenuto nei *Testimoni*, elementi senza matrice avrebbero dovuto convivere con elementi della finzione teatrale: e così, presenze senza partitura verbale e senza riferimenti a personaggi (lo stesso Quartucci, i tecnici del teatro) avrebbero dovuto agire accanto alle coppie di attori che recitano dialoghi frammentati e smozzicati; lo spazio teatrale (il palcoscenico) si sarebbe dovuto aprire verso lo spazio esterno (la platea) e sarebbe dovuto essere popolato da oggetti concreti (un quarto di bue squartato, pietre, carrelli, latte piene d'acqua, sacchi pieni di legumi) che avrebbero avuto lo stesso rilievo degli attori. E tutto questo di fatto accadde. Ma tutto sarebbe dovuto avvenire nella rigorosa distinzione di ruoli, fra chi agisce e chi è spettatore, ossia mantenendo la quarta parete. Come fu chiaro già dopo pochi minuti, quella barriera invece non tenne, e presto, troppo presto per Quartucci, venne rotta.

A questo punto, con grande frastuono, il tetto iniziò ad aprirsi. Era un'idea di Kounellis che avrebbe voluto fare entrare anche la luce della luna a illuminare la scena. L'apertura provocò invece il panico fra gli spettatori e a questo punto Carlo Quartucci interruppe lo spettacolo.

14. E. Pani, *Sospesa una rappresentazione per la reazione del pubblico*, in «Il Mattino», 4 ottobre 1969.

Noi siamo rimasti male [...] per noi lo spettacolo andava avanti, non era ancora maturato [...] non era giunto il momento della fine dello spettacolo (00:49:19-00:49:52).

E aggiunge poi:

E le *Note di regia* di Carlo sono lo spettacolo [...] dice tutto quello che nello spettacolo c'è. Lo dice. Anzi, dice anche «se necessario tutte le persone che vogliono entrarci»... quando ci sono entrate però lui ha interrotto lo spettacolo. Questo è il problema. Questo per me è un problema, questo. Perché lui non è stato così autorevole verso se stesso e verso anche Lerici. Perché, attenzione, l'impressione che io ho avuto lì subito (e anche altri attori) [...] è che fosse Lerici a volere interrompere lo spettacolo (II file: 00:17:04-00:18:11).

In verità, nulla nelle *Note di regia* lasciava intendere che Quartucci volesse in alcun modo passare al dissolvimento della distinzione fra spettatore e attore e, quindi, programmaticamente, a quella che potrebbe essere indicata come estetica del performativo¹⁵. O forse, come mi disse Carlo in un nostro colloquio recente, avrebbe anche voluto, ma non così presto; mentre Roberto Lerici era assolutamente contrario. All'interruzione seguì un lungo dibattito di cui però Valeriano Gialli non parla: il ruolo degli attori, dice, si concluse con l'interruzione della recita. Saranno lì presenti al tavolo, ma silenziosi. Nessuno di loro interverrà e questo è anche l'indice di quanto in questi anni Quartucci intendesse il suo ruolo di regista in modo davvero autoriale: la firma e l'ultima decisione erano insindacabilmente sue, semmai condivise con Jannis Kounellis e, in parte, con Roberto Lerici.

L'attore ibrido

A questo punto a me resta una grande curiosità. Come si può raccontare il tipo di recitazione di questo spettacolo? Quale il rapporto tra finzione e realtà? Quale il margine di vicinanza o di lontananza rispetto, per esempio, all'happening? Lo chiedo a Valeriano Gialli, anche facendo riferimenti altri, come al Living Theatre, che lui stesso vide in questi anni, oppure, per contrappunto, a Carlo Cecchi e alla sua nota poetica del *to play*, del gioco qui e ora con la scena, l'altro attore, lo spettatore, una concretezza e verità recitativa che è, anzitutto, verità di una relazione¹⁶.

[...] se io fossi stato spettatore di me [il riferimento è a una scena in cui Valeriano Gialli e Tullia Piredda stanno costruendo un muro con pietre pesanti ognuna 30-40 kg] avrei detto che lì si creava un ibrido, c'era un misto ibridato tra l'attore e il vero operaio. Comprendi? Tra il vero operaio che per la strada con i massi costruisce un muro, e lo

15. E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt 2004 (trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014).

16. A. Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in «L'Asino di B.», 3, 1999, pp. 27-79 e C. Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana. L'apprendistato e il magistero*, Firenze University Press, Firenze 2017.

solleva, lo mette, lo colloca, lo fa incastrare e invece l'attore che deve recitare. [Il materiale scenico di Kounellis] non era un inciampo... era la creazione di un ibrido compiuto. Quello in scena non era né un attore né un operaio della strada che costruiva un muro. Era un nuovo essere [...]. C'era una fortissima volontà di "fare la realtà", cioè che l'attore fosse contemporaneamente finzione e realtà (00:53:27-55:18).

E aggiunge subito dopo «Era una recitazione finta già creata ma poi fatta in scena con una autenticità più reale del reale». A questo tipo di "realtà" poi se ne aggiunge un'altra, quella non prevista:

lì in scena, mentre l'attore fa questo tipo di verità, ne fa anche un'altra, che è originale, che non è mai accaduta prima [...]. Accade solo lì. È la cosa che è accaduta quando sono intervenuti gli spettatori [...] è la realtà assoluta. Lui, in quel momento lì, è attore o no? Questo è il teatro di Quartucci. Questa è la sconvolgente novità e genialità e asolutezza di arrivo di Carlo, secondo me (file II, 00:58:25-00:59:50).

A distanza di cinquant'anni, Valeriano Gialli ricorda e desidera restituire e conservare, nella sua e nella mia memoria, quei venti minuti circa in cui, dopo che erano state "terremotate" tutte le regole, i punti di riferimento e le convenzioni date (il personaggio, il testo da rappresentare, lo spazio chiuso, il tempo chiuso e infine la distinzione fra attore e spettatore), accadde qualcosa che costrinse ogni attore a sintetizzare in sé, concretamente, con il proprio corpo scenico, finzione e realtà, senza che questo fosse stato previsto (come generalmente accade nell'happening). Quell'ibrido, allora, divenne per qualche minuto qualcosa di reale e resta oggi, nella memoria di Valeriano Gialli, il senso ultimo della sua esperienza in *Lavoro teatrale* e della tensione alla libertà che l'aveva determinato.

Che poi un teatro libero non possa andare oltre a quel punto, è sicuro. [...] una roba mai fatta da nessuno. Avanti, avanti, avanti... Era però compiuta, cioè matura, assoluta. Compiuta, straordinaria, non era un esperimento. Un'opera maturissima. Oltre, non si poteva andare (file II, 00:15:45-00:16:30).

Non a caso, dopo *Il lavoro teatrale*, Carlo Quartucci si dedicherà per qualche anno intensamente alla radio; quindi, nel 1971, comprerà un Lancia Esatau, lo dipingerà di bianco e inizierà il suo viaggio per le periferie italiane. Valeriano Gialli sarà nuovamente accanto a Quartucci in *l'Histoire du soldat*, sperimentando un'altra possibilità per quell'attore ibrido di cui aveva iniziato a fare esperienza con *Il lavoro teatrale*. Ed è questo l'inizio di un'altra storia.